

# Manifester la différence. Place et fonctions des manifestes dans les littératures francophones

## Showing the Difference: Place and Functions of Manifestoes in Francophone Literatures

Lise Gauvin

Volume 6, Number 1, 2003

Le Québec au centre et à la périphérie de la francophonie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000691ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000691ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gauvin, L. (2003). Manifester la différence. Place et fonctions des manifestes dans les littératures francophones. *Globe*, 6(1), 23–42.

<https://doi.org/10.7202/1000691ar>

Article abstract

In what ways is the relation towards language and literature, in Québec and the West Indies, determined by a "linguistic overawereness"? This is what we study in this paper, which analyzes, in its first part, two important Québec manifestoes: *Speak white* by Michèle Lalonde and *Speak what?* by Marco Micone. We thus see that there is a movement from an affirmation of national identity against a dominant (and anglophone) Other to the affirmation of the participation of the (immigrant) Other in Québec's literature. Then, in the second part, we compare the ideas expressed in *L'éloge de la créolité* and those cherished by Edouard Glissant, which shows that if Québec's literary institution has grown strong enough for it to become the main reference of migrant writers, the Caribbean one is still mostly a project.

# Manifester la différence. Place et fonctions des manifestes dans les littératures francophones

Lise Gauvin  
Université de Montréal

**Résumé** – Dans quelle mesure le rapport de l'écrivain à la langue et à la littérature est-il déterminé, au Québec et dans les Antilles, par une « surconscience linguistique » ? C'est ce que cette étude examine, en se penchant dans un premier temps sur deux manifestes québécois, ceux de Michèle Lalonde et de Marco Micone. De celle-là à celui-ci, on passe de l'affirmation de l'identité nationale face à la domination de l'Autre (l'anglophone) à l'affirmation de la participation de l'Autre (l'immigrant) à la littérature québécoise. Puis, dans un deuxième temps, l'on compare la position des auteurs de *L'éloge de la créolité* à celle d'Édouard Glissant, montrant que là où l'institution littéraire québécoise s'est solidifiée au point de devenir la référence des écrivains migrants, l'institution littéraire antillaise en est encore à l'étape de projet.

*Showing the Difference : Place and Functions of Manifestoes in Francophone Literatures*

**Abstract** – *In what ways is the relation towards language and literature, in Québec and the West Indies, determined by a « linguistic overawereness » ? This is what we study in this paper, which analyzes, in its first part, two important Québec manifestoes : Speak white by Michèle Lalonde and Speak what ? by Marco Micone. We thus see that there is a movement from an affirmation of national identity against a dominant (and anglophone) Other to the affirmation of the participation of the (immigrant) Other in Québec's literature. Then, in the second part, we compare the ideas expressed in L'éloge de la créolité and those cherished by Édouard Glissant, which shows that if Québec's literary institution has grown strong enough for it to become the main reference of migrant writers, the Caribbean one is still mostly a project.*

On sait que le statut de la langue française varie selon les pays et selon qu'elle est langue maternelle, langue officielle, langue d'usage ou

Lise Gauvin, « Manifester la différence. Place et fonctions des manifestes dans les littératures francophones », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 6, n° 1, 2003.

langue de culture. Ceci étant dit, les littératures francophones ont toutefois en commun d'être de jeunes littératures et leurs écrivains de se situer « à la croisée des langues<sup>1</sup> ». Les questions de représentations langagières y prennent une importance particulière. Importance qu'on aurait tort d'attribuer à un essentialisme quelconque des langues, mais qu'il faut voir plutôt comme un désir d'interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique. C'est ce que j'appelle la *surconscience linguistique* de l'écrivain. Je crois en effet que le commun dénominateur des littératures dites émergentes, et notamment des littératures francophones, est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents. La complexité de ces rapports, les relations généralement conflictuelles – ou tout au moins concurrentielles – qu'entretiennent entre elles une ou plusieurs langues, donnent lieu à cette *surconscience* linguistique dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons. Écrire devient alors un véritable « acte de langage ». Plus que de simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi le statut d'une littérature, son intégration/définition des codes et enfin toute une réflexion sur la nature et le fonctionnement du littéraire.

La *surconscience linguistique* affecte donc, à des degrés divers, les écrivains des littératures francophones, ces littératures qu'on a tendance à reléguer au rang de littératures régionales, minoritaires, ou encore « mineures », au sens où l'entendent Deleuze et Guattari d'après Kafka, c'est-à-dire une « littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure<sup>2</sup> ». Ce modèle, certes séduisant, a été contesté par Raphaël Confiant, du moins en ce qui concerne la littérature antillaise, pour son relent de colonialisme<sup>3</sup>. Pour la littérature québécoise, il est difficile de parler de « minorité », puisqu'il s'agit de la très grande majorité des francophones

---

1. Pour une discussion de ce point, voir Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, entretiens, Paris, Karthala, 1997.

2. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 29.

3. Raphaël Confiant, *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock, 1993.

## LES MANIFESTES DANS LES LITTÉRATURES FRANCOPHONES

d'Amérique. Par contre, on sait que les littératures francophones, à la différence des autres littératures américaines, sont les seules à n'avoir pas renversé en leur faveur la dialectique du centre et de la périphérie. Si la définition première de littérature mineure ne s'applique pas indifféremment à toutes les littératures francophones, l'extension que Deleuze et Guattari donnent au sens même de littérature mineure leur convient admirablement :

les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle que l'on appelle grande (ou établie) [...]. Écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers-monde à soi, son désert à soi<sup>4</sup>.

Parmi ces conditions révolutionnaires, l'une des premières est celle qui fait que l'écrivain est, à cause de sa situation, condamné à *penser la langue*. Amère et douce condamnation que celle-ci, qui a généré un véritable métadiscours sur la langue. Métadiscours qui, le plus souvent, prend la forme de témoignage ou de constat et dont voici quelques traces, à titre d'exemples :

La langue française n'est pas la langue française : elle est plus ou moins toutes les langues internes et externes qui la défont<sup>5</sup>.

L'écrivain français écrit français. Nous, nous écrivons *en* français<sup>6</sup>.

Au fond, tout mon travail de vingt à quarante ans a été de rechercher cette ombre perdue dans la langue française<sup>7</sup>.

---

4. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 33-34.

5. Abdelkebir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983, p. 188.

6. Henri Lopès, discours prononcé à la Librairie Pantoute, à Québec, le 27 mars 1984, reproduit dans *Littérature et francophonie*, CDRP de Nice, Commissariat général de la langue française, 1989, p. 83.

7. Assia Djebar, « Territoire des langues », dans Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, op. cit., p. 30.

Parfois je m'invente, tel un naufragé, dans toute l'étendue de ma langue<sup>8</sup>.

Tout écrivain doit trouver sa langue dans la langue commune, car on sait depuis Sartre qu'un écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale<sup>9</sup>, et qu'« écrire une langue, c'est s'éloigner d'une langue<sup>10</sup> ». Mais la *surconscience linguistique* qui affecte l'écrivain francophone – et qu'il partage avec d'autres minoritaires – l'installe encore davantage dans l'univers du relatif, de l'anormatif. Ici, rien ne va de soi. La langue, pour lui, est sans cesse à (re)conquérir. Partagé entre la défense et l'illustration, il doit négocier son rapport avec la langue française, que celle-ci soit maternelle ou non. Comment donc se situer entre ces deux extrêmes que sont l'intégration pure et simple au corpus français et la valorisation excessive de l'exotisme, c'est-à-dire comment en arriver à cette véritable « esthétique du divers » revendiquée par Segalen et, à sa suite, par Glissant et par les signataires du manifeste *Éloge de la créolité*<sup>11</sup> ? Comment intégrer aux codes de l'œuvre et de l'écrit le référentiel qui renvoie à différents systèmes de représentation culturels ?

Pour toutes ces raisons, je propose de substituer à l'expression « littératures mineures » celle, plus adéquate me semble-t-il, de *littératures de l'intranquillité*, empruntant à Pessoa ce mot aux résonances multiples. Bien que la notion même d'intranquillité puisse désigner toute forme d'écriture ou de littérature, je crois qu'elle s'applique tout particulièrement à la pratique langagière de l'écrivain francophone, qui est fondamentalement une pratique du soupçon.

Cette pratique a donné lieu à une série de prises de position, de réflexions et de manifestes dont l'objectif est de rendre compte d'une situation vécue le plus souvent de façon douloureuse, ou à tout le moins

---

8. Gaston Miron, « Malmener la langue », dans Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, op. cit., p. 57.

9. Sartre dit exactement ceci : « On parle dans sa propre langue, on écrit en langue étrangère », *Les mots*, Paris, Gallimard, 1972, p. 135.

10. Michel Tremblay, *Possibles*, vol. 11, n° 3, printemps-été 1987.

11. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard/Presses universitaires créoles, 1989.

problématique. D'où un engagement dans la langue, un *langagement*<sup>12</sup> dont les traces se trouvent aussi bien dans les concepts mis en œuvre que dans les stratégies narratives adoptées.

Dans l'espace littéraire francophone, le discours sur la langue s'éloigne assez rapidement d'une opposition centre-périphérie, ou d'une dialectique de l'écart par rapport à une norme centriste, pour proposer ses propres modèles théoriques qui rejoignent une interrogation plus large sur la nature même du fait littéraire. Quels sont ces concepts élaborés par les écrivains pour rendre compte de leur situation ? Je m'arrêterai ici plus particulièrement au discours sur la langue tel qu'il apparaît dans deux manifestes francophones publiés la même année, *Speak what* et *Éloge de la créolité*<sup>13</sup>, en le situant chaque fois dans le co-texte qui l'accompagne. Car le discours manifestaire, comme l'ont bien montré Jeanne Demers et Line McMurray, constitue « le poul de l'institution littéraire<sup>14</sup> ».

### *Speak what* : une écriture palimpseste

Au moment de la parution de *Speak what*, en 1989, dans les *Cahiers de théâtre Jeu*, ce n'était ni la première ni la dernière fois qu'un écrivain, à titre individuel ou collectif, prenait la parole sur la question linguistique. S'il est un sujet qui, de façon récurrente, traverse l'histoire du Québec et de sa littérature avec une continuité exemplaire, c'est bien celui-là. Enjeu politique autant qu'esthétique, le sort du français n'a cessé d'habiter et d'inquiéter la conscience collective, et cela depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Depuis ses origines, en effet, la littérature québécoise est traversée et

---

12. Voir Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

13. Marco Micone, « *Speak what* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 50, 1989 ; *Speak what*, suivi d'une analyse de Lise Gauvin, Montréal, VLB éditeur, 2001 ; *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, 1989. Le texte qui suit reprend en partie l'analyse publiée en 2001.

14. Jeanne Demers et Line McMurray, « Le manifeste, poul de l'institution littéraire », dans Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg, *Trajectoires. Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Montréal et Bruxelles, Presses de l'Université de Montréal et Labor, 1985, p. 45-53.

hantée par une problématique de la langue qui dépasse les seuls aspects lexicaux ou normatifs et met en cause son propre statut ainsi que la nature de son fonctionnement ; critiques et écrivains entretiennent ainsi un incontournable métadiscours sur la langue. Des oscillations de ce discours dépend en grande partie l'évolution de cette littérature. La question n'a cessé d'apparaître, au cours des époques, comme le lieu de convergence de plusieurs thématiques ou positions idéologiques, comme un catalyseur de points de vue. En écrivant *Speak what*, Marco Micone s'inscrivait dans une longue lignée de réflexions qui renvoient à la *surconscience linguistique* des Québécois et des francophones, soit une conscience de la langue comme espace de friction et de fiction, comme objet d'inquiétude et de doute, mais aussi comme laboratoire privilégié, ouvert à tous les possibles. *Surconscience*, c'est-à-dire conscience exacerbée, synonyme à la fois d'inconfort et d'invention, qui oblige l'écrivain à « penser la langue<sup>15</sup> ».

Pour comprendre la portée de *Speak what*, il est nécessaire de rappeler brièvement les principaux jalons de cette *surconscience*, telle qu'elle s'est manifestée en littérature québécoise. Percevant leur littérature comme une littérature de colonie, les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle décrivent leur langue comme une langue d'*exil* et insistent sur la distance qui les sépare, aussi bien physiquement que symboliquement, de la mère-patrie. Ainsi de Crémazie cherchant désespérément à obtenir l'attention du « vieux monde » et allant jusqu'à imaginer que le recours à une langue différente – comme le serait le huron ou l'iroquois – aiderait à faire reconnaître la littérature alors en émergence. Pour Crémazie comme pour les groupes qui ont suivi, jusque vers la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la question du rapport à la langue se pose avant tout en termes de légitimation par rapport à la littérature-mère.

À partir des années 1960, cette même question prend une orientation nouvelle : pour les écrivains de *Parti pris*, elle ne saurait se discuter sans une analyse préalable du contexte politique et de la position de classe de l'écrivain. Prenant conscience de l'état de domination et de

---

15. Cette question a été développée plus longuement dans Lise Gauvin, *Langagement*, *op. cit.*

## LES MANIFESTES DANS LES LITTÉRATURES FRANCOPHONES

de mi-colonialisme dans lequel se trouve alors la société québécoise, ces écrivains perçoivent la dégradation de leur langue comme un effet de cette domination. La langue devient pour eux *symptôme* et *cicatrice*. Poètes et romanciers s'engagent alors dans une pratique volontariste d'une « langue humiliée » appelée joul et parlée par les classes laborieuses. Plus encore, ils décrivent leur inconfort devant un matériau qui, par bien des points, leur échappe, démontrant et démontant en des textes-phases, sorte de blues de la dépossession, leur propre aliénation dans le langage. Il ne s'agit plus d'attirer l'attention du « vieux monde », mais de créer les conditions nécessaires à l'établissement d'une littérature qui ne soit pas pure convention. Afin que le français soit reconnu au Québec comme langue de l'État, du travail et des communications, il fallait, selon Miron et les rédacteurs de *Parti pris*, un passage obligé par le politique. D'où le militantisme et la dénonciation de ce qui, à plus ou moins long terme, risquait de devenir un *no man's langue*. C'est dans ce contexte que paraît *Speak white*<sup>16</sup> de Michèle Lalonde, créé lors des spectacles « Poèmes et chansons de la résistance », en 1968, puis présenté au cours de la « Nuit de la poésie », en 1970, recevant alors du public un accueil enthousiaste.

Parmi les manifestes qui mettent en évidence l'enjeu politique lié à la question linguistique, *Speak white*, que l'auteure qualifie de « poème dramatique », est devenu un classique. Le titre renvoie à une expression méprisante utilisée contre les Noirs américains et entendue également par les francophones du Québec, à une certaine époque, pour leur intimer l'ordre de parler « blanc », c'est-à-dire la langue majoritaire en Amérique : « La langue ici est l'équivalent de la couleur pour le Noir américain. La langue française, c'est notre couleur noire », avouera l'auteure en entrevue<sup>17</sup>. Répétée tel un leitmotiv, l'expression « *Speak white* » scande le manifeste et lui donne son rythme, marquant ainsi les étapes d'un texte qui, dans sa brièveté même, reproduit une tragédie en cinq actes.

---

16. Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1974. Le texte est aussi repris dans Michèle Lalonde, *Défense et illustration de la langue québécoise*, Paris, Seghers/Laffont, 1980.

17. *Le Jour*, 1<sup>er</sup> juin 1974.

Au moment de sa publication en 1974, *Speak white* est perçu comme une réponse à la loi 22, qui venait d'être adoptée et que la communauté francophone du Québec considérait nettement insuffisante comme mesure linguistique. Mais au-delà de cet aspect circonstanciel, le manifeste bénéficie d'une large audience internationale et est considéré comme l'un des textes majeurs de la langue française. Son auteure, Michèle Lalonde, devient ainsi la porte-parole d'une revendication qui dépasse les seuls enjeux linguistiques et dénonce l'oppression subie par tous les dominés de la terre<sup>18</sup>.

En 1989, lorsque paraît *Speak what*, les circonstances sont différentes. La loi 101 a déjà établi de manière non équivoque le français langue officielle du Québec. Mais cette mesure législative ayant été contestée en Cour d'appel, une nouvelle loi, désignée sous le nom de loi 178, apporte des modifications importantes à la première, notamment en ce qui concerne la langue d'enseignement. Cette situation ramène une fois de plus la question linguistique sur la place publique. De 1987 à 1989, plusieurs textes paraissent, qui se portent à la défense du français au Québec, parfois sous le mode de l'exaspération et de la colère, comme c'est le cas pour Miron, parfois sous le mode du palimpseste ou de la réécriture, comme le *Speak what* de Micone. « Chus tanné », déclare Miron lors du colloque organisé par l'Union des écrivains en 1987, laissant libre cours à sa colère : « Nous voici à colloquer sur l'avenir du français au Québec ! Comme si nous n'avions rien d'autre à faire. Ad nauseam ! Chus tanné !<sup>19</sup> » Deux ans plus tard, au cri du cœur mironien, sorte de contre-manifeste, répond la « maudite langue » du numéro spécial de la revue *Nuit blanche* consacrée à la langue (n° 36, été 1989). Quant au texte de Micone, il produit un effet-choc par son aspect à la fois attendu et inattendu.

---

18. Voir à ce sujet Jeanne Demers, « Le manifeste, un discours de la demande » ou « La parole exemplaire de Michèle Lalonde », dans *Prefaces and Literary Manifestoes/Préfaces et manifestes littéraires*, E. D. Blodgett et A. G. Persdy [éd.], Université de l'Alberta, 1990, p. 183-190.

19. Gaston Miron, « Chus tanné », dans *L'avenir du français au Québec*, Montréal, Québec-Amérique, 1987, p. 176.

## LES MANIFESTES DANS LES LITTÉRATURES FRANCOPHONES

Attendu, car on pouvait bien supposer que cet écrivain engagé dans la mise à jour des problèmes et conflits liés au sort des immigrants ne resterait pas silencieux et interviendrait d'une manière ou d'une autre dans le débat linguistique au Québec. L'auteur dramatique avait déjà produit trois pièces, *Addolorata*, *Gens du silence* et *Déjà l'agonie*<sup>20</sup>. L'essayiste avait publié plusieurs articles explorant la notion de « culture immigrée ». Son étrangeté, Marco Micone la portait avec une fierté dont la lucidité n'était pas absente.

Inattendu, car personne ne pouvait prévoir que son intervention dans le débat linguistique, Marco Micone choisirait de la faire sur le terrain même du corpus littéraire québécois considéré comme classique. Courage ou témérité, voilà qu'il proposait une réécriture de *Speak white*, texte sur lequel il opère allègrement greffes et déplacements. Ce faisant, il effectue une double première dans le champ de la littérature québécoise : en prenant la parole sur le terrain miné de la langue au nom de ceux que l'on appelle désormais les écrivains migrants, c'est-à-dire ceux dont le parcours passe bien souvent par l'expérience d'autres langues que le français, et en osant détourner le sens d'un texte connu et ce, de manière sérieuse, non pas comme celle, ludique, utilisée par Ducharme dans son *Cid magbané*.

Que dit *Speak what*? La contradiction se lit dans le titre encore plus fortement que dans le texte modèle. L'ordre donné en anglais à la communauté québécoise par la communauté immigrante est un paradoxe. Paradoxe d'autant plus « manifeste » que la prise de position de l'auteur, sur la question du français, est clairement attestée quelques lignes plus bas par les mots : « Imposez-nous votre langue. » L'expression *Speak what* ne peut donc se comprendre sans référence au manifeste précédent, puisque rien ne semble justifier le fait d'intimer à une communauté francophone l'ordre de parler en anglais. L'intertextualité est posée comme emblématique du manifeste. Cette stratégie affichée permet de lever la lourde hypothèque de plagiat dont a dû se défendre l'auteur de *Speak what*. Autre élément paradoxal : l'anglais, une fois donné dans le titre, disparaît à peu près complètement. À la différence

---

20. Textes réunis sous le titre *Trilogia*, Montréal, VLB, 1996.

du manifeste précédent, on n'accorde à l'anglais, dans ce nouveau texte, qu'une valeur de référence ou de citation :

Vous souvenez-vous du vacarme des usines  
 And of the voice des contremaîtres  
 You sound like them more and more

La commutation des codes ou *code switching* a ici une portée d'autant plus grande qu'elle est plus rare, doublement accusatrice. À partir du « souvenez-vous » (rappel de la devise des Canadiens français) et après l'allusion à leur condition de prolétaire (« le vacarme des usines »), le texte bifurque vers une phrase bilingue (« and of the voice des contremaîtres ») pour mieux faire porter le coup : « You sound like them more and more ». Ce nouvel énoncé oblige à revoir le titre : le « Speak what » qui scande le poème s'en trouve connoté de toutes les contradictions qui ont agité la scène politique québécoise depuis trente ans et qui opposent encore, dans les sociétés dites modernes, les revendications sociales et les pouvoirs quels qu'ils soient.

Mais revenons encore au titre. Il ne nous a pas tout dit. Car dans *Speak what*, il y a ce mystérieux « what », qui déplace vers une question l'énonciation impérative de *Speak white*. Quelle langue ou quel langage parler ? Le choix implicite qu'évoque le titre n'a-t-il pas pour effet de relativiser l'usage de la langue, de toute langue ? Si l'on traduit *Speak what* par « parler de quoi ? », on se rend compte que la question posée touche davantage le contenu du message que son véhicule. La langue, délestée de ses connotations raciales, apparaît alors comme simple moyen de communication. Ce qui entraîne comme conséquence, ô paradoxe, d'atténuer l'*effet langue* du texte, d'en faire en quelque sorte un enjeu secondaire. D'une affirmation, on passe à une ellipse, à une forme de suspense, de sens suspendu. Le glissement est d'importance. On pourrait parler d'une déviance, au sens barthien, d'un lieu « où la règle se transgresse ». Il me plaît donc de lire *Speak what* comme une question posée à la collectivité québécoise et comme un appel à la parole, quelle qu'elle soit. Plus encore que de parler blanc, bleu ou rouge, il est nécessaire de parler. Dans *Speak what*, je lis « Parlez de quelque chose », mais aussi « d'autres choses » que de la seule question de langue. Dans *Speak what*, je lis enfin « Parlez » et « Parlez-nous ».

## LES MANIFESTES DANS LES LITTÉRATURES FRANCOPHONES

Le drame que décrit Micone renvoie à celui de sa pièce intitulée *Gens du silence* (1982). Écoutons-le décrire le *nous* du manifeste, ce *nous* humilié par son mutisme, qui évoque sa parole à l'imparfait :

Nous avions les mots  
de Montale et de Neruda  
le souffle de l'Oural  
le rythme des haïku

Le présent est celui d'un triste constat, puisque « nos parents ne comprennent déjà plus nos enfants » et qu'à St-Henri et à Montréal-Nord, « nous (y) parlons la langue du silence/et de l'impuissance ». Quant à l'avenir, il reste problématique :

Imposez-nous votre langue  
nous vous raconterons  
la guerre, la torture et la misère  
nous dirons notre trépas avec vos mots  
pour que vous ne mourriez pas

On a souligné l'ambiguïté de ce futur associé aux images de trépas et de mort. Mais ne s'agit-il pas plutôt de faire resurgir les images de deuil pour renoncer à la nostalgie ? La finale du manifeste est à son tour fort évocatrice :

nous sommes cent peuples venus de loin  
pour vous dire que vous n'êtes pas seuls

Pour dire cette grande et belle chose, Micone n'a pas eu besoin, comme Lalonde, de recourir au *code-switching*. Comme si l'usage du français, cette fois, allait de soi. En 1989, une page de l'histoire du Québec vient d'être tournée.

La polémique engendrée par *Speak what* dans les journaux montréalais en a étonné plus d'un. Mais n'est-ce pas dans la nature même du manifeste, forme littéraire « centrée sur son destinataire<sup>21</sup> », que de

---

21. Pour une analyse du manifeste comme genre littéraire, voir Jeanne Demers, « Entre l'art poétique et le poème : le manifeste poétique ou la mort du père », dans « Le manifeste poétique/politique », *Études françaises*, vol. 18, n<sup>os</sup> 3-4,

provoquer des réactions? «Le manifeste se définit encore par les relations qu'il instaure entre ses destinataires et ses destinataires. C'est un discours de groupe destiné à produire des groupes antagonistes, à déplacer les clivages d'un public<sup>22</sup>». Dans ce cas pourtant, cette polémique me semble davantage le résultat d'un douloureux malentendu. Mais ce malentendu est d'abord d'ordre littéraire. Accuser l'auteur de plagiat témoigne d'une méprise manifeste. Je dirais pour ma part que *Speak what* est une transposition textuelle de *Speak white*, transposition qui, comme tout manifeste, a un caractère polémique. Sachant que «para» veut dire «à côté» et «contre», proximité et distance, on peut lire *Speak what* comme un contre-chant, un détournement de nature parodique, une déviation du texte modèle. Car on sait qu'il n'y a pas de transposition «innocente» selon Genette, c'est-à-dire pas de palimpseste, défini comme une «relation unissant un texte A à un texte B<sup>23</sup>», qui ne modifie d'une manière ou d'une autre le texte de base. Qu'elle soit faite sous le régime du ludique ou du sérieux, la parodie, transformation qui s'en prend à un texte dans son ensemble, comporte toujours une part de jeu. De plus, cette forme est considérée comme une entreprise spécifiquement moderne et littéraire. À titre de méta-fiction, «la parodie met en question la capacité de l'œuvre littéraire à représenter (la réalité) et à imiter (des modèles), mise en question identifiée à la modernité<sup>24</sup>». Cette métafiction est spécifiquement littéraire car, selon Michel Butor, «toute parodie affirmée dénonce celle qui est larvée dans la littérature courante ignorante de ses propres modèles<sup>25</sup>». Je propose de lire *Speak what* comme un acte de déférence envers *Speak White*,

---

octobre 1980, p. 5-20. On lira également, pour une théorie générale du manifeste, le numéro spécial de la revue *Littérature*, «Les manifestes», n° 39, octobre 1980 et l'ouvrage fondamental de Jeanne Demers et Lyne McMurray, *L'enjeu du manifeste/le manifeste en jeu*, Montréal, Le Preambule, 1986. À signaler encore, l'étude comparative effectuée par Annette Hayward sous le titre : «Speak white et Speak what. Contexte et ambivalence», dans Mireille Calle-Gruber et Jean-Marie Clerc [éd.], *Le renouveau de la parole identitaire*, Montpellier et Kingston, Université Paul-Valéry et Queen's University, 1994, p. 169-184.

22. Geneviève Idt, «La "littérature engagée", manifeste permanent», dans «Les manifestes», *Littérature*, n° 39, octobre 1980, p. 65.

23. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

24. Daniel Sangsue, *La parodie*, Paris, Hachette, 1994, p. 51.

25. Michel Butor, «La critique et l'invention», *Répertoire 111*, Paris, Minuit, 1968.

considéré comme point de départ du palimpseste, et comme une manifestation de l'existence même de la littérature québécoise, capable de générer ses propres modèles et leur contre-chant.

On peut donc voir en *Speak what* un texte-palimpseste ou, si l'on préfère, un texte « au second degré », dont le projet avoué est une permutation du *nous* et du *vous*<sup>26</sup>, à cette différence près que, dans ce cas très particulier, le *vous* est à la fois le groupe à refuser et le groupe à rallier, alors que le *vous* de *Speak white*, par les références littéraires et historiques qui le désignaient, était un *vous* de colonisateur distancié. D'où peut-être l'ambiguïté de la réaction du premier destinataire, le lectorat québécois, doublement pris à partie : à la fois comme adjuvant et comme opposant. D'où également l'efficacité du manifeste.

Le manifeste appartient à l'institution dont il est le diagnostic, ou mieux le « commentaire<sup>27</sup> », c'est-à-dire qu'il « doit, selon un paradoxe qu'il déplace toujours mais auquel il n'échappe jamais, dire pour la première fois ce qui cependant avait été déjà dit et répéter inlassablement ce qui pourtant n'avait jamais été dit<sup>28</sup> ». À ce titre, *Speak what* est à la fois agent et témoin des modifications dans le discours sur la langue pratiqué par les écrivains au cours des années 1980 et suivantes. Ce manifeste est un exemple de « transfert culturel », d'un métissage de texte, d'une décontextualisation et recontextualisation dont sont particulièrement friands les artistes de cette époque qu'on dit postmoderne. Il n'est pas indifférent de signaler que la même année que *Speak what*, en 1989, paraît *l'Éloge de la créolité*, cosigné par Bernabé, Confiant et Chamoiseau, manifeste qui modifie en profondeur l'horizon d'attente du lectorat francophone.

En prenant la parole sur le sujet même de la langue, sujet privilégié par l'institution littéraire québécoise depuis ses débuts, et en proposant d'un même souffle un contre-discours au nom des écrivains migrants,

---

26. Voir à ce sujet Jeanne Demers et Line McMurray, *L'enjeu du manifeste/Le manifeste en jeu*, p. 63.

27. Jeanne Demers et Line McMurray, *L'enjeu du manifeste/Le manifeste en jeu*, p. 155.

28. Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 27-28, cité par Demers-McMurray, *L'enjeu du manifeste/Le manifeste en jeu*, p. 155.

Marco Micone inscrit cette communauté dans l'axe d'une légitimité qui ne cessera de s'affirmer par la suite.

## Créolité et créolisation

Les signataires du manifeste *Éloge de la créolité*, qui se disent fils de Césaire, s'appuient pourtant sur d'autres prémisses que celles des tenants du mouvement de la négritude. Alors que *Le cahier d'un retour au pays natal* (1939) se voulait parole inaugurale, sans modèle antérieur, l'*Éloge de la créolité* affiche d'emblée ses sources par des citations mises en exergue et attribuées à Segalen, à Césaire, à Glissant et à Fanon. Une fois de plus, l'identité s'exprime d'abord par une triple négation aussitôt transformée en affirmation : « Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles. Ce sera pour nous une attitude intérieure, mieux : une vigilance, ou mieux encore une attitude mentale<sup>29</sup>. » Cette proclamation est aussitôt suivie d'un nouveau constat négatif : « La littérature antillaise n'existe pas. » Et les auteurs de préciser : « Nous sommes encore dans un état de pré littérature : celui d'une production écrite sans audience chez elle, méconnaissant l'interaction auteurs/lecteurs où s'élabore une littérature. » Les raisons de cette non-existence : le fait que l'« histoire scripturale » des Antilles ait été frappée d'extériorité et « exotisée » par une expression mimétique et une « écriture pour l'autre », tant en langue française qu'en langue créole, telle que l'ont produite folklorisants (doudouistes) et régionalistes. Extériorité encore que la négritude d'Aimé Césaire, considérée « anté-créole » parce qu'elle fait succéder au modèle européen celui d'une Afrique légendaire et inaccessible. À la pensée de l'Un, de l'universel et de la pureté, la créolité oppose la pensée du Divers et du multiple, déjà exprimée par Victor Segalen dans son *Essai sur l'exotisme* : « Je conviens de nommer "Divers" tout ce qui jusqu'aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque, et divin même. Tout ce qui est Autre<sup>30</sup>. » Ce qu'à son tour Édouard Glissant reprend en précisant que

29. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, p. 13.

30. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Livre de poche, 1986, cité dans *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, note 42.

« le Divers qui n'est pas le chaotique ni le stérile, signifie l'effort de l'esprit humain vers une relation transversale, sans transcendance universaliste<sup>31</sup>. » Ces deux références données en note du manifeste en indiquent clairement les sources. Le texte littéraire sera voué à l'expression de cette réalité complexe, plongeant dans l'oralité tout en tenant compte des exigences de l'écrit, travaillant à l'épanouissement d'une « conscience identitaire » sans oublier l'« irruption dans la modernité ». C'est ce que les signataires appellent « écrire au difficile ».

Du point de vue de la langue, il s'agit, pour les écrivains créoles, « d'accepter (un) bilinguisme potentiel et de sortir des usages contraints qu'(ils) en (ont)<sup>32</sup> ». Il faudra faire intervenir la « poétique de la langue créole » et, en cela, suivre l'exemple de ceux qui, à l'instar du poète guadeloupéen Sonny Rupaire, ont su « produire un langage dans la langue ». Car là encore, l'usage d'une langue n'est pas le seul garant de l'authenticité recherchée. La notion de langage, telle que reprise dans l'*Éloge*, renvoie à Édouard Glissant, une fois de plus cité en référence :

J'appelle ici langage une série structurée et consciente d'attitudes face à (de relation ou de complicité avec, de réactions à l'encontre de) la langue qu'une collectivité pratique, que cette langue soit maternelle au sens que j'ai dit, ou menacée, ou partagée, ou optative, ou imposée. La langue crée le rapport, le langage crée la différence, l'un et l'autre aussi précieux<sup>33</sup>.

Quant à la langue française, elle n'est qualifiée de « langue seconde » que pour être mieux légitimée par la suite. Le texte est on ne peut plus clair sur cette question : « Nous l'avons conquise, cette langue française<sup>34</sup>. »

La créolité, comme ailleurs d'autres entités culturelles, a marqué d'un sceau indélébile la langue française. Nous

---

31. Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, cité dans *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, note 42.

32. *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, p. 44.

33. Édouard Glissant, *Le discours antillais*, cité dans *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, note 29, p. 69.

34. *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, p. 46.

nous sommes approprié cette dernière. Nous avons étendu le sens de certains mots. Nous en avons dévié d'autres. Et métamorphosé beaucoup. Nous l'avons préservée dans moult vocables dont l'usage s'est perdu. Bref, nous l'avons habitée. En nous, elle fut vivante. En elle, nous avons bâti notre langage<sup>35</sup>.

Il serait faux de confondre cette appropriation avec « du créole francisé ou réinventé » ou « du français francisé ou créolisé », car l'invention se situe d'abord au niveau des poétiques et de l'acte littéraire ». Ainsi s'énoncent les principes sur lesquels se fondent les signataires du manifeste. On notera que la créolité dont il est question s'appuie sur le travail d'écrivains auxquels on rend hommage par de nombreuses références et citations. Au premier rang de ceux-ci se trouve Édouard Glissant dont les essais *Le discours antillais* et *Poétique de la relation* font figure de modèles. Mais aussi étonnant que cela puisse paraître, le modèle réagit et prétend ne pas se reconnaître dans ses épigones.

Au concept de créolité, Glissant oppose celui de créolisation, qu'il décrit comme

un mouvement perpétuel d'interpénétrabilité culturelle et linguistique qui fait qu'on ne débouche pas sur une définition de l'être. Ce que je reprochais à la négritude, c'était de définir l'être, l'être nègre. Je crois, ajoute-t-il, [...] qu'il faut abandonner la prétention à définir de l'être. Or, c'est ce que fait la créolité : définir un être créole<sup>36</sup>.

Tout en admettant qu'il s'agit là sans doute d'un processus nécessaire pour défendre le présent créole, Glissant insiste pour présenter l'ensemble des langues comme « un système de variables » dont l'interaction crée la Poétique de la Relation. Sa critique rejoint celle de Serge Domi qui, dans un numéro de la revue *Carbet*, écrit à propos du texte de l'*Éloge* : « Ce regard postule un "Nous" point de départ à partir duquel

---

35. *Ibid.*, p. 47.

36. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 125.

il juge et interprète alors que le processus historique nous apprend que le "Nous" est point d'aboutissement<sup>37</sup>. »

Rappelons que la poétique élaborée par Glissant s'appuie sur des analyses concrètes, celle des rapports de langues vécus et ressentis par diverses collectivités, rapports d'autant plus complexes qu'à la division hiérarchique entre langues écrites et langues orales s'en ajoutent d'autres, dues aux diverses oppressions politiques et économiques. Les rapports de langues ainsi constitués peuvent être de différents types. Parmi ceux-ci, le rapport de domination, aux Antilles françaises notamment, entraîne une situation de diglossie définie comme « la domination d'une langue sur une autre ou plusieurs autres, dans une même région<sup>38</sup> ». Cette complexité engendre, chez ceux qui sont en situation d'écriture particulièrement, un *tourment de langage*. Tourment dont le versant positif s'exprime par une sensibilité plus grande à la problématique des langues, mais dont le versant négatif, *l'impossible à exprimer*, donne lieu à des « poétiques forcées ».

Le tourment de langage, né d'une situation subie, d'une condition historique imposée à la manière d'une *empreinte*, cicatrice plus que trace, est partagé par tous ceux dont les cultures s'appuient sur des rapports d'inégalités langagières. Ici, l'analyse de Glissant rejoint celle d'un Gaston Miron, un Miron particulièrement sensible à la « dérive des langues » et à la difficulté d'arracher le poème à l'envahissement du non-poème.

Pour échapper au fétichisme de la langue, à son *emprise* aliénante ou stérilisante, il est nécessaire, selon Glissant, d'énoncer le manque, de consentir aux opacités qu'il recèle. La langue dépossédée du poids de ses terreurs ataviques, riche de toutes les ruses assimilées, est seule capable de porter l'immense chant du monde. La langue s'archipélise et rejoint la dimension du Tout-Langue. Et Glissant d'en appeler à un multilinguisme qui n'est pas lié aux connaissances spécifiques d'un locuteur et ne suppose pas une compétence particulière. Il s'agirait plutôt de

---

37. Serge Domi, « Aux loges de l'Éloge », dans *Carbet*, n° 9, « L'Inde en nous », 1989, p. 215.

38. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1991, p. 132.

la manière même de parler sa propre langue, de la parler de manière fermée ou ouverte ; de la parler dans l'ignorance de la présence des autres langues ou dans la prescience que les autres langues existent et qu'elles nous influencent même sans qu'on le sache. Ce n'est pas une question de science, de connaissance des langues, c'est une question d'imaginaire des langues<sup>39</sup>.

Voilà l'expression à laquelle Glissant revient sans cesse.

Ainsi la totalité-monde ne saurait se concevoir sans son corollaire obligé, celui de la totalité-langue : « J'écris désormais en présence de toutes les langues du monde, dans la nostalgie poignante de leur devenir menacé<sup>40</sup>. » Les poétiques inspirées par cet imaginaire se fondent sur la « variance infinie des nuances possibles des poétiques de langues ». D'où la portée à la fois mémorielle et prospective d'une phrase telle que celle-ci : « Il est donné, dans toutes les langues, de bâtir la Tour<sup>41</sup>. » Car chez Glissant, l'image de l'archipel, avec ce qu'elle connote d'unité et d'interrelations, vient en quelque sorte « horizontaliser », traduire à l'horizontale, « transverticaliser » et démultiplier ce que la pensée de la Tour peut contenir de superbe et d'arrogance.

On pourrait dire de Glissant qu'il est à la fois l'inspirateur et le lecteur privilégié de l'*Éloge* et qu'il est aussi à l'aise dans son rôle de précurseur que de continuateur. Les autres modèles en sont Césaire, avec lequel on prend des distances, Kundera, pour sa conception de la littérature, et Segalen, pour sa conception du Divers.

Le manifeste de Césaire était entièrement tourné vers la rupture alors que celui de la créolité revendique un héritage. Mais à la parole inaugurale du *Cabier* se substitue l'idée d'une littérature à créer non seulement par les écrivains et par leurs langages – que ceux-ci procèdent du créole ou du français –, mais aussi et surtout par la création d'un lectorat apte à recevoir ces œuvres et à interagir avec elles. Il s'agit là, rien de moins, que de créer les conditions d'existence d'une institution

---

39. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, op. cit., p. 91.

40. Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 26.

41. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 123.

littéraire encore balbutiante ou frappée d'extériorité. Ont-ils réussi ? Le succès du manifeste, tant aux Antilles que dans l'ensemble du monde littéraire, peut nous permettre de répondre « oui ». Un groupe d'intellectuels s'est formé, autour de la revue *Carbet*, qui n'hésite pas à reconnaître le manifeste comme une formidable « figure d'optimisme » tout en lui posant des questions sérieuses auxquelles les signataires n'ont pas vraiment répondu, en ce qui concerne, notamment, la perspective évolutionniste du manifeste, l'identification d'un « nous » point de départ, l'alignement de l'histoire sociale sur l'histoire de la production culturelle, ou encore le silence fait sur l'émigration antillaise en France<sup>42</sup>. Dans *Antilla* est née une polémique autour de Césaire, qui amène Confiand à écrire un volumineux bouquin, *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle*<sup>43</sup>, dans le but d'expliquer son sentiment de fils déçu et sa position face à l'auteur du *Cabier*. Parallèlement à la revue *Carbet*, un prix a été créé avec la participation d'un jury international pour récompenser les auteurs des Caraïbes. La créolité est devenue un mouvement qui a suscité des adeptes, tels Ernest Pépin et Gisèle Pineau, des colloques, des livres. Il n'en demeure pas moins que l'institution littéraire antillaise reste, dans une large mesure, tributaire de l'institution littéraire française par ses lieux de publication et de diffusion. D'où la récupération immédiate des idées subversives du manifeste, comme en témoigne le prix Goncourt attribué à Patrick Chamoiseau et le sort que fait le journal *Le Monde* aux auteurs de l'*Éloge*. On a ainsi donné à Confiand une tribune exceptionnelle pour affirmer : « L'intérêt principal de notre littérature, à long terme du moins, sera de déposséder les Hexagonaux du français<sup>44</sup>. » Dans un avenir prochain, je me propose de comparer la réception du manifeste à un endroit ou l'autre de la francophonie. Je note déjà, dans les articles que j'ai lus, un écart entre la critique publiée aux Antilles, qui parle d'un point de vue davantage anthropologique, et la critique parisienne, qui s'intéresse surtout à l'aspect « nouveau » des textes. Cela se vérifie encore plus récemment lorsque cette même critique souligne,

42. Serge Domi, « Aux loges de l'Éloge », *loc. cit.*, et William Rolle, « Éloge de la créolité » dans *Carbet*, n° 9, « L'Inde en nous », 1989. Je remercie Suzanne Crosta de m'avoir communiqué ces textes.

43. Paris, Stock, 1992.

44. Raphaël Confiand, « La bicyclette créole ou la voiture française », *Le Monde*, Carrefour des littératures européennes », 6 novembre 1992.

pour le dernier Confiant par exemple, les créations de mots et la galerie de portraits fort vivants qui s'y trouvent : le pittoresque n'est pas loin, ni l'exotisme, peut-être même subrepticement encouragés par les orientations actuelles des écritures antillaises.

Les deux exemples que nous venons d'examiner, tous deux datés de 1989, sont significatifs du degré d'autonomisation de chacune des institutions littéraires par rapport aux instances de légitimation externes. Si les années 1960 et 1970 ont été déterminantes dans la constitution d'appareils propres à l'institution littéraire québécoise, les années 1980 et 1990 sont à leur tour extrêmement importantes, au plan symbolique, dans la mesure où elles attestent que cette institution est capable d'engendrer ses propres modèles, de même que leur transgression. Le *Speak what* de Micone confirme l'existence d'un corpus littéraire déjà intériorisé à titre de référence, alors que le *Speak white* (1974) de Michèle Lalonde ne s'appuyait sur aucune tradition antérieure explicite. D'autre part, la *Défense et illustration de la langue française* (1973), autre manifeste de la même auteure, se référait explicitement au contexte culturel français.

En 1989 par contre, l'institution littéraire antillaise paraît encore davantage en projet, soucieuse de créer un lectorat endogène mais portée vers les lieux de publication hexagonaux et constituée essentiellement par opposition ou par adhésion à deux grands aînés, Césaire et Glissant, dont les œuvres, abondamment citées dans le manifeste mais non reprises sous forme de palimpseste, ont la particularité de trouver leur écho dans le système de légitimation et de consécration français. Paradoxalement, n'est-ce pas en cela que réside aussi la clé de son rayonnement dans l'ensemble de la francophonie ? L'institution littéraire québécoise, qui jouit d'une autonomie institutionnelle plus grande, marquée par une intertextualité forte, ne risque-t-elle pas, à la limite, de s'enfermer dans la bibliothèque imaginaire de ses *Enfants-tomes* et dans le giron confortable de l'auto-consécration ? Voilà quelques-unes des questions que m'a inspirées la lecture de deux manifestes datés de 1989.

Les concepts mis au point dans ces textes indiquent éloquemment l'importance, mieux encore la prégnance de cette pensée – aussi de cette *pesée* – de la langue, de quelque côté de la francophonie que l'on se place pour examiner la situation.